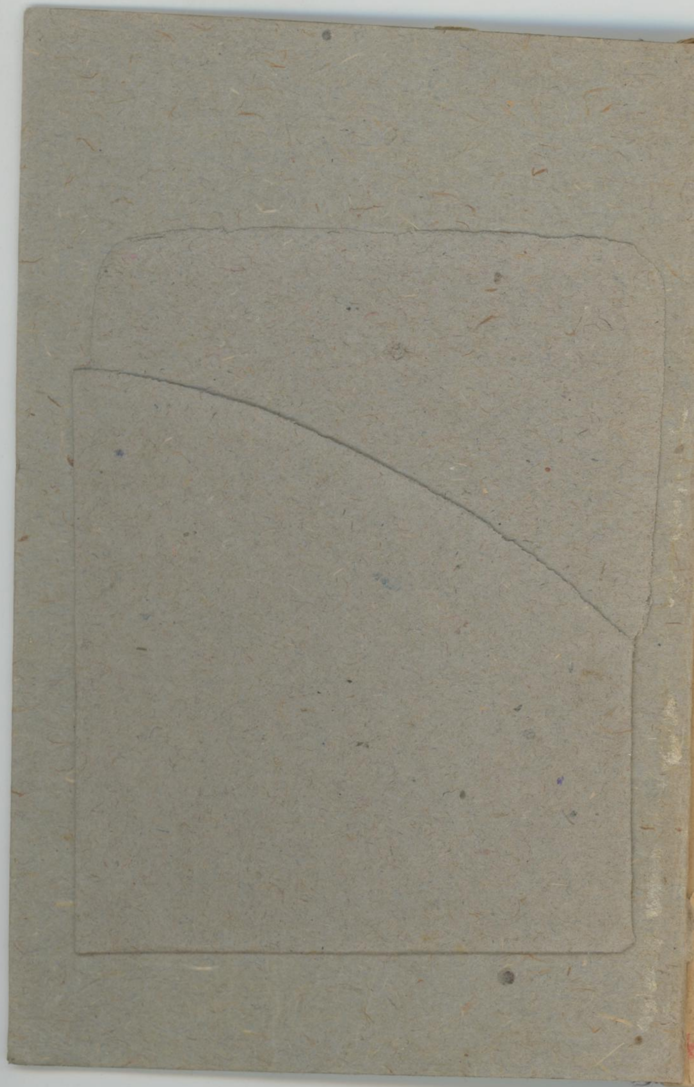
ЯПАНСЬКА






РУХ

ЯПАНСЬКА ЛІРИКА ФЕВДАЛЬНОЇ ДОБИ

ПЕРЕКЛАДИ З ЯПАНСЬКОЇ МОВИ ТА СТАТТЯ ОЛ. КРЕМЕНА



РУХ
ХАРКІВ, 1931

Бібліографічний опис цього видання вміщено в „Літопису Українського Друку“, „Картковому репертуарі“ та інших покажчиках Української Книжкової Палати

Обкладинка роботи худ. Б. Фрідкіна

УПО 1-ша Школа ФЗУ ім. А. В. Багинського. Укрголовліт 5560
Зам. 1957. Тир. 3000. Харків, 1931.

УТВОРЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЯПАНСЬКОЇ ЛІРИКИ ФЕВДАЛЬНОЇ ДОБИ

*Присвячуємо пам'яті японістки **Віри Мусіївни Омбілевич** аспірантки Українського науково-дослідчого інституту сходознавства.*

Віддалена від світових торговельних шляхів та центрів, завдяки своєму ізольованому географічному становищу Японія до середини XIX віку зберігала старі форми февдального ладу. Це позначилось і в літературі. Давні літературні форми, створені ще тисячу років тому в придвірних колах мікада, культивовані потім при дворах великих февдалів — даймьо та в самураїв, ці форми поширюються потім сотні років серед різних шарів населення й визнаються за клясичні. Надто це можна сказати про стислі форми японської лірики, скажімо про коротку форму „танка", всього на п'ять рядків. Вироблена в колах аристократії на поетичних турнірах при-

двірних ледарів, вона разом з тим стає формою для виявлення почуттів воїна-самурая, але згодом ця ж сама „танка“, виходячи з вузьких кіл панівних верств, переходить до мас, пристосовується тут до зовсім іншого робочого життя, стає робочою піснею.

Яскравий приклад цього дає пісня землекопів, що перекопують свої лани, копають канави тощо, — пісня, побудована за принципом „танка“:

kimi ga ta to
waga ta wo narase
aze narase
tani no nagare de
kame asobu

Друже! І лани,
І пасовиська наші
Опрацьовуймо.
Там, де струмок тече
Черепаха бавиться.

Ця пісня пристосована до роботи, при чому перші три рядки вигукує ondotori

(дослівно — півень) — заспівач, а закінчують пісню всі разом (ninsoku) [1]. Отже, також і вивчення поезії робітничої пісні в Японії, творчости трудящих мас, не може обійтися без вивчення старої февдальної поезії. Щоб ознайомитись із нею, нам треба звернутись до найдавніших часів японської історії.

Із зміною соціяльно-економічної формації в Японії, коли на зміну родового, що віджив себе, устрою, виступає новий — февдальний, — у житті Японії відбулася нова смуга розвитку, як з боку економічного, політичного, так і культурного. Епохи в історії Японії мають назви тих міст, де перебував у той час уряд. Отже, японські історики розподіляють добу панування військової аристократії раннього февдалізму на два періоди: Нара та Хейян — відповідно до того, де був адміністративний центр. За таким розподілом маємо розрив однієї суцільної доби, єдиного, нічим не відмінного,

[1] Робітники, кулі.

устрою. Щодо економічних та культурних чинників, що діяли протягом цих двох діб і живились із того самого джерела. Тому розрив цих органічно поєднаних періодів — штучний. До того ж доба Нара за офіційною хронологією розпочинається з 710 року нашої ери, з часу заснування столиці в місті Нара (Хейдзьо), формування ж, накопичення сил військової аристократії почалося далеко раніше за остаточне прибрання до своїх рук політичної влади.

Тим більше літератури того часу не можна розподіляти таким способом. Доба Нара є завершення формації японської февдальної державности. Доба Хейян є органічне продовження цієї ж доби, дальший розвиток політичного, економічного та культурного життя в тих самих клясових взаєминах.

Ще задовго до формального закріплення за аристократією політичних прав у Японії було досить значне соціяльне розшарування. Родова аристократія, ма-

ючи величезні земельні маєтки, використовувала, як робочу силу рабів так і напіврабів. Сила видатків на розкіш та всякі примхи примушували вишукувати все нових і все більших джерел прибутків. Непомірні податки з селян змушували їх залишати свої лани й іти далі від центру, куди ще не сягала ненажерлива рука февдала. Щоб запобігти масовій утечі селян до інших країн і забезпечити себе повністю збору податків, заведена була кругова порука, де п'ятірка селянських родин відповідала за кожного із своїх членів за сплачення податку, і коли один або два тікали, — решта чотири чи три виплачували повністю за п'ятьох. Але й такі способи не завжди помагали, бо часто-густо знімалась уся п'ятірка й ішла шукати інших, кращих місць. Але й прибутки з податків на селян не задовольняли потреб аристократії. Вона шукала все нових і нових джерел, щоб збільшити свої прибутки. Ще в VII столітті було чимало

племен, ще не об'єднаних єдиною державою, що полювали та рибалили. Такий спосіб господарювання не був корисний аристократії. Щоб збільшити масу експлуатованого людства, вони бралися на всі способи, щоб тільки цих ловців посадити на землю. Значну ролю в цьому відограв (крім різних фізичних засобів і утисків) буддизм та його проповідникиченці, що поширювали твердження про незаконність відбирання життя тваринам, рибі тощо, зневажливе ставлення до тих людей, що з цього жили. Усі сили, як у фокусі, були сконцентровані на задоволення потреб зверхньої кляси, тим часом, як низи були лише за постачальників життьових ресурсів.

Тут треба шукати причин того, що за тогочасну народню літературу ми маємо надзвичайно скупі відомості. Бо японська аристократія, аналогічно до польських февдалів, що воліли наслідувати староримську поезію, ніж живитись із своєї народньої, наслідувала хінську поезію,

нехтуючи творчістю соціяльних низів. Тому нічого з народньої поезії того часу не вміщено в антологіях, що складалися з творів авторів-аристократів. Поезія Хейян, як поезія привілейованої кляси, кохалася в елеґантських формах. До народньої поезії ставились із зневагою і всіляко висміювали її, іноді наводячи, як взірець, пісню — tsurayuki tosa nikki — пісню перевізників, — що від неї пасажири ледве не тріскались зо сміху. „Із живлющого джерела народньої поезії вони нічого не брали, а вибирали все нікчемне, банальне, розпусне“[1]. Беручи на увагу те, що письменство було монополією вищої кляси, від тих часів до нас не дійшло ніяких матеріялів за тогочасну японську народню творчість. Є лише уривчасті відомості за пісні релігійного змісту „Kami asobu uta“, що співалися в супроводі музичного інструменту під час релігійних відправ.

---

[1] *K. Florenz.* Geschichte der Japanischen Litteratur.

Разом із родовим устроєм зійшов із сцени й неодмінний супутник його — примітивний анімізм. На зміну родовому устроєві, з властивим йому світоглядом, на історичний кін виступає февдалізм, що утворює й нову ідеологічну надбудову —японський містицизм. Японський містицизм живився з хінських джерел: конфуціянства та дао (даосизм). Конфуція японці прийняли не цілком. Світогляд Конфуція, що містив у собі погляди етичні, політичні та соціологічні з одного боку і з другого — мав у собі сліди натурфілософії та емпірики,— на японському ґрунті не знайшов відгуку для своєї першої частини — надто етичної науки. Лише через 11 століть (у XVIII віці) японці засвоїли їх і відбили навіть у значній літературі дидактичного характеру. Решта своєю природою не були чужі місцевим ідеологічним спрямованням, як от сінтоїському анімізмові, а були лише вищим щаблем його розвитку. Тим то конфуціян-

ство так добре прищепилося своєю другою частиною.

Даосизм японці прийняли теж не цілком, відкинувши доктрини Ляо-цзи, Чжуань-цзи, частково прийнявши Чжулінь (гедонізм) та Інь-ші (песимізм). Сильніший вплив даосизму маємо в напрямі містицизму (не Ляо-цзи, а Шеньсянь).

Буддизм, що почав проходити до Японії ще з II віку, в VII віці набув остаточних прав громадянства. Важливо те, що буддизм на цей час знайшов широке розповсюдження й у народній масі, особливо зовнішній його бік—бік форми. Відправи з усією своєю театральністю, вбранням справляли на глядача певне враження й саме цим приваблювали народ. Усі пізнавальні й нормативні елементи ще не могли прищепитись японцям; тим то і буддизм запозичений був не цілком, а лише тією частиною, що найбільше відповідала настроям та завданням панівного стану.

Даосизм розпався на два напрями: аскетичний та гедоністичний,— останній перетворився в культ чутливости, частково з сексуальним присмаком.

Знайомство з Хіною, що саме переживала розквіт своєї поезії, зокрема лірики,— династія Тан 618—907 р.— дало багато японській поезії, і не лише поезії, а збагатило й усі галузі культури. Але знову таки уряд японський запозичав нову культуру, як таку, що відповідала потребам тогочасного японського життя. Запозичалося лише те, що не розбігалося з інтересами панівної кляси.

Ще з II століття японці мають зносини з Хіною, переважно через Корею. Спершу поодинокі корейці, що попадають до Японії, стають за просвітителів (учений Вані). Що далі, то зв'язок міцнішає, і уряд відряджає посольство до двору хінського імператора. Але як тільки в Хіні повстає якась небезпека для імператора — як от заколот у Хіні

в IX столітті,— японський уряд рішуче забороняє всякі зносини з Хіною, вважаючи, що „нічого навчитись від країни, де бувають заколоти", щоб не завезти до себе небажаних настроїв. Такий само однобічний вибір у позичаннях маємо й у літературі; про це буде далі.

З усіх культурних впливів, що йшли з Хіни, запозичалося і засвоювалося лише те, що більше припадало до смаку придвірній забезпеченій аристократії, тим то видно таке однобічне, часткове сприймання чужої культури. Вся „культура" була зосереджена в одних руках, — у руках невеличкої купки аристократії. Вся основна маса народу була не зачеплена цією чужою народові культурою.

Японська поезія, за часів розквіту своїх форм, проходить під знаком естетизму й має сліди ліричних настроїв, неглибокого кохання, любови до природи. Такі настрої проймають усю поезію того часу. Найхарактерніше з цього погляду місце є в творах відомого хінського





поета—Лю-се (V—VI століття нашої ери), виразника літератури Дао (шлях, стежка, пізніш—метода, норма, принцип розуму, в якому і вживається тут). „Скрізь є Вень (виявлення великого Дао)—і в візерунку хмар, що перевищує всяке мистецтво, і в красі природи, що не потребує митця. Хіба ж це все лише прикраса? Ні, це все буття природи. Прислухайся до мелодії лісу, що звучить мов лютня, до ритму струменя, що співає, перебігаючи камінням, подібно до ніжного яспісу або дзвіночка,—побачиш, що кожна форма світу родить із себе особливий вираз, і—значить—кожний згук носить у собі Вень. Тому, коли бездушна природа сяє зовнішньою красою—невже її одухотворений посуд—людина—залишається без Вені?“ [1].

У японській літературі,—як старій, так і пізнішій—не відчувається гнітючих, ворожих сил природи, що їх людина

[1] *В. Алексеев.* Китайская литература.

боялася б. Творці японської поезії завжди відчували себе не більше і не менше, як частиною того загального процесу, життя тієї великої основи (Дао), що, як їм здавалося, криється однаково і в рослині і в камінці тощо. Ніде не помітно, щоб уособлювалося природу, щоб їй надавали людських рис. Усе сприймалось, як воно є, не порушуючи своїм втручанням і своїми смаками красот природи. В цьому японські письменники були послідовні—і в мові, і в мистецтві. Скрізь помічається свідомий принцип невтручання своєї власної особи. Японці не створили своєї портретної форми, і навіть у мові бракує особових займенників.

Японська поезія доби панування февдальної кляси, відповідаючи життю верхівки, перейнята була естетизмом. Естетизм у поезії висувався на перше місце, тісно переплітаючись із емоційними переживаннями. Буддизм із своїм наближенням до краси природи та барвисти-

ми зовнішніми формами ритуалу теж сприяв утворенню культу краси та витонченості. Це основна лінія й основна вимога поезії того часу. Японська поезія виробила свою етику, що обмежувала емоційні переживання і скеровувала їх у певне русло. Тому в ліриці немає і крайностей, де б виявилися темперамент, палкі афекти, героїчний романтизм абощо. Тогочасна японська література цілком виправдує формулювання Плеханова: „Коли мистець відривається в своїй творчості від здорового, народнього джерела, то його тематика неодмінно збочує або в мистицизм, або в сексуалізм“.

Отже, з такими вимогами підходили й до запозиченої з Хіни літератури. Уся хінська література розглядалася з такого погляду: що не підходило під цю мірку—залишалось осторонь. Запозичення мотивів і форм у Хіні є безперечне, але на хінській літературі можна було більшого навчитися. У Хіні ще в VII віці до

нашої ери подибуємо чудові зразки як формою, так і змістом; глибше пройняті дійсним сумом із приводу скрутного жебрацького становища народу,ще й до цього часу не втратили своєї цінности ані формою, ані змістом, як от твір із VII віку до нашої ери (невідомого автора):

Нікчеми в палацах живуть,
Огидні скарби зберігають,
А бідаки подаяння ждуть,
А маси у біді зідхають.
Все перетерпить багатій,
Алеж нещасний той, кому
Судилось все терпіти одному[1].

Це лише уривок із великого твору, але по ньому можна схарактеризувати його загалом. Цей твір досить поширений у Хіні, де його вважають за літературно взірцевий. Але такі мотиви не перейшли до Японії, бо вони були непотрібні японській аристократії, ба, на-

[1] *В. Грубе.* Духовная культура Китая.

віть шкідливі їй, хоч і цілком би відбивали той стан речей, що був на той час у Японії.

Література тісно зв'язана з письмом. Не маючи писаних пам'яток, трудно говорити за літературу народу взагалі. VII вік у Японії відзначається боротьбою за оволодіння хінським письмом і потім уже розвитком свого національного (шрифт кана, хірагана), що відповідав би властивостям японської мови.

Найперший документ японського письма, що дійшов до наших часів,—„Кодзікі"—запис про діла старовини, зібраний і записаний 712 року. Мова цього запису являє суміш японської та хінської мов і способи писання зовсім не властиві японській мові. Уникнути за того часу таких хиб не можна було.

Автор „Кодзікі" (Ясумаро), пишучи свої твори, був у досить скрутному стані—він сам за це говорить у передмові. Він орудував тільки хінськими гієрогліфами. Користуватися з них за

фонетичним принципом не можна було бо текст виходив надто розтягнений, незручний читати і збивав читачів, що звикли до хінського письма, де кожен гієрогліф визначає ідею, а не звук. Уживаючи гієрогліфів як ідеограми, не можна було записати ані поезії, ані власних імень. Автор „Кодзікі" вийшов із цього скрутного становища, з'єднавши докупи ці два способи. Наслідком було те, що в творі зустрічаються і речення побудовані за принципом японської фразеології, і чисто хінські. Траплялись і хінські фрази, що й хінець, не знаючи японської мови, не в силі був розшифрувати їх. За такою передачею і твір губив свою вартість. Лише опанування хінського письма і надто винахід своєї абетки й уживання її з хінськими гієрогліфами дає великі можливості розгорнутись японській літературі.

Засвоюючи хінське письмо, японці підпадали й під вплив хінських форм. На початку японські поети практикували

широко — як і хінці — риму у вірші, що зовсім не відповідала вимогам японського віршу, бо хінська мова моносилабічна, де кожна силаба має закінчення і на голосну і на приголосну, через те вона елястичніша і може мати більший вибір рим, римованих слів, може мати різні комбінації як із голосних, так і з приголосних,— себто жіночі та чоловічі рими. Інша справа з японською мовою. Японська мова — полісилабічна, силаба має закінчення лише на голосну або складається з вільної голосної. Таким чином, можливість складання рими зменшується майже вдвічі проти інших мов. Лише так званою розмовною японською мовою досить легко скласти римованого вірша, де б римувались закінчення дієслів. Але, поперше, це однаково була б не рима, а алітерація, і подруге — і це найголовніше — японці (особливо того часу) пишуть свої літературні й поетичні твори так званою літературною або писаною мовою, що не знає таких

закінчень. Такий обмежений вибір рими призводить до монотонности, що відбивається на милозвучності твору.

На перших ступенях до створення японського віршу на хінський зразок — вірші намагалися римувати, але така форма, як неприродня японській мові,— відпадала. З другого боку, на особливій природі японської мови вірш і виграє. Завдяки побудові силаби, де двох приголосних поруч стояти не може, мова відзначається надзвичайною милозвучністю.

В японському вірші немає чергування складів з наголосом і без наголосу, як це маємо в европейській поезії, а тому й поняття стопи в нашому розумінні цього слова—немає, а ролю стопи відограє виключно склад. Кількістю складів зиміряється рядок. Сполучення можна розуміти лише в кількісній пропорції. І розмір і форма поетичного твору залежить виключно від кількости складів у рядку, від чергування рядків із пев-

ною кількістю складів і кількости рядків. Приміром вірш:

yamagawa ni[1]
kaze no kaketaru
shigarami wa
nagare mo aenu
momiji nari keri[1]

можна розглядати як п'ятирядковий, із чергуванням рядків із 5-7 складами. Логічний наголос на слові такий легкий і вільний, що проходить майже непомітний.

Проф. Сасакі, оперуючи матеріялами старовинної поетики, подає таку клясифікацію формам японської поезії в порядку її еволюції.

1. Пісні дворядкові з кількістю складів 5-5. Такі пісні найпростіші й походять із далекої старовини.

---

[1] Переклад цього віршу на стор. 82.

2. Розвиненіша, дальша форма — це вірші, що складаються з трьох рядків і мають варіянти: 5-7-7 або 5-7-5.

3. Далі маємо четверовірш, надто несталий щодо своєї форми, але найчастіше можна зустріти таке сполучення: 4-8-5-7.

4. Дальший ступінь розвитку розміру й форми — це найуживаніша і найтривіша форма п'ятивіршу: 5-7-5-7-7. Із п'ятивіршу, що досить рідко трапляється, варто відзначити: 4-6-4-5-7.

5. Далі йдуть уже комбінації з вищенаведених взірців, наприклад, повторення двічі вірша 5-7-7 або до п'ятивіршу додається попереду зайвий рядок, що складається з семи складів, як от 7-5-7-5-7-7, або додається ззаду 5-7-5-7-7-7. Далі йдуть найрізноманітніші вірші на 6, 7, 8, 9 рядків, що творяться на основі таких схем: 4-6-5-6-4-6-7-8;5-7-5-6-5-7-5-7-7;5-6-4-6-5-6.

Найчастіше вживаний розмір віршу — 5-7, характерний для всієї японської поезії. Пояснити походження цих двох

розмірів — трудно, але можна думати що вони пішли теж із Хіни, бо під час розквіту хінської лірики (династія Тан— 618—907 р. нашої ери) можна простежити аналогічне явище, де розмір рядка коливається між 2—8 складами і частіше вживана форма є 5-7 у різних її комбінаціях.

Найпростіший вірш можна аналізувати таким способом: перший рядок має п'ять складів, за ним іде другий на сім складів і на завершення, як висновок, додається ще сім складів. Така структура віршу є „ката-ута", що самостійного значення в розвитку японської поезії не мала й входила складовою частиною до складнішої форми віршу „седока". „Ката-ута" походить із глибокої старовини і вживалася в урочисто-віншувальних випадках. Перехідний ступінь „ката-ута" в „седока"—вже уживанішу форму — є форма „мондотай", що має характер двох діялогів із „ката-ута" 5 7-7—5-7-7. Наприклад, старовинний герой Японії

Ямато-ґаке, повертаючись із походу, привітався такими словами:

nihibari no
tsukuba wo sugite
iku yo ka netsuru

Від Ніхібари,
від Цюкуби я прийшов,
скільки всіх ночей пройшло.

На його привітання відповідали теж тою ж формою:

ka ga nabete
yo ni wa kokono yo
hi ni wa moka wo

Будем рахувати:
Буде дев'ять всіх ночей,
Днів же десять всіх.

Тут бачимо різку грань у діялогах — між запитанням і відповіддю на запитання. У дальших творах такий розподіл стає чимраз менший, і, нарешті, маємо суцільний твір шестирядний, із цезурою посередині.

Здебільшого форма „седока“ має ліричний характер, що власне й є „седока“.

Виходячи з того, що „ката-ута“ має розмір 5-7-7 або 5-7-5, а сполучення двох „ката-ута“ являє собою „седока“, можна думати, що шестирядна 5-7-5-7-7-7 форма, часто подибувана в антології „Манйосю“, є також „седока“. Але це є форма віршу, що зветься „відбиток ступні Будди“, і складені були такі вірші на честь сліду Будди, що вирізаний був на камені у VIII віці в провінції Ямато[1].

Таку форму можна розглядати, як форму „танка“ лише з додатком до цієї останньої зайвого рядка на сім складів, щоб підсилити цим ефект.

Форма 5-7-5-7-7 „мідзіка-ута“, або просто „ута“ (коротка пісня), або „танка“, зародилась іще задовго до VII віку, але з VII віку, витісняючи всі інші форми, стає головною, так би мовити, монопольною формою поезії. У „танка“ досить помітно виділяється її композиційна структура. Після третього рядка в „танка“

---

[1] Наслідування стопи Будди на острові Сейльоні.

ми маємо цезуру, що розподіляє вірш на дві іноді зовсім самостійні частини.

Перші три рядки мають як граматичне, так і логічне закінчення. Здебільшого друга частина — емоційний чи логічний наслідок першої й випливає безпосередньо з неї, або перша частина служить наче фоном до другої і цим підсилює ефект. Як от:

hana no iro
utsunikeri ni mo
itazura ni
waga mi yo ni furu
nagame seshi ma ni

Кольори квітів
Никнуть зовсім безслідно,
Так надаремно.
І я вже старішаю, —
Вперті думки без кінця.

Кожний відривок може мати самостійне існування, але між ними є внутрішнє споріднення.

Теорія японської поезії теж розподіляє „танка“ таким способом, де перша

частина, 5-7-5 — „камі но ку“ (верхні вірші), абож „хокку“ (початкові вірші), друга частина, що закінчує вірш, зветься „сімо но ку“, (нижні вірші), або „аґеку“ (вірш, що закінчує). Такий розподіл у наступну епоху і далі вже до XVII віку призвів до окремого існування перших трьох рядків („жанр хокку“); про це далі.

Жанр „танка“ належить до японської інтимної лірики. У „танка“ ми маємо переспіви природи, доби року або любов. „Танка“ була незмінним супутником денників придвірних осіб. „Танка“ прикрашали листи, що писали до друга, тощо. „Танка“ була дуже поширена, але одночасно з цим не була розрахована на широке коло читачів, а писалася для друзів, до яких автор і хотів підійти. Такий індивідуальний і інтимний підхід у творах проглядає скрізь. Найхарактерніші щодо цього слова одного японського поета: „Написати вірш, щоб подобався всім, — не важко, а написати вірш, щоб подобався одному (певно

меценатові, О.К.), — справа складна". Ось чому автор більше віддавав уваги не змістові, а прикрасі, риторичним способам, умінню користуватися з готових поетичних формул, показати вміння та знання поетичних способів. Пристрасть до короткої, стислої форми, що перемогла всі інші і являє особливість февдальної японської поезії, — призвела до обмеження можливости поета: увесь свій задум він мусів укласти в ці тридцять один склад. З другого боку, така невелика форма призвела і до стислости образів, до згущення, відшукування найхарактерніших, основних рис оповіданого, щоб утиснути це в тридцять один склад. Надзвичайно вірне порівняння наводить Фльоренц, пишучи, що „японська танка, проти західньоевропейської літератури — те саме, що шкіц проти закінченої картини; творець „танка" надзвичайно подібний до художника, що не закінчує своєї картини, а накидає її кількома соковитими рисами".

Стислість і виразність рис, що з них складається „танка“, ускладнює і переклад її іншою мовою без втрати на цінності самого твору. Тут повстає подвійна загроза для якости твору: коли передавати розмір ориґіналу, тобто давати п'ять рядків віршу, що складається з певної кількости складів — 5-7-5-7-7, як це ми маємо в „танка“, або—коли все перекладати вільним розміром. Із-за страху надзвичайної штучности, у першім разі перекладачі здебільшого йдуть на компроміс. Тим то часто в самих перекладах японської поезії зустрічається багато слів, що немає в ориґіналі а перекладач уводить їх, щоб переклад був зрозуміліший читачеві. Від цього губиться той „шкіц“, про який каже Фльоренц.

Перекладаючи іншою мовою, не обійтись без вставляння таких слів, що їх немає в ориґіналі, але їх можна домислити відповідно до змісту й природніх фразеологічних зворотів певної мови зокрема

для того, щоб зберегти розміри. Що більше введено слів, яких нема в ориґіналі, то більше втрачається кольорит віршу.

Українською мовою перекладати японську поезію легше за інші мови, бо в українській мові поширена вимога милозвучности, і через це часто можна збільшувати або зменшувати кількість складів у багатьох словах. Через те не доводиться притягати зайвих слів, потрібних лише для розміру.

Ще важче перекладати алітерацію, яку японські поети широко практикують. І зовсім не передається—що особливо цінять японці—гієрогліфічний візерунок віршу.

Форма „наґа-ута“ (довга пісня) не має в собі певної кількости рядків, як вищенаведені вірші. Власне „наґа-ута“ є довга пісня; через те вірш, що складається більше, як із шести рядків, являє собою „наґа-ута“, але правильна форма „наґа-ута“ є твір, де правильно чергуються рядки 5-7, з обов'язковим закінченням 7-7. „Наґа-ута“ змістом сво-

їм в одній частині не відрізняється від „танка“ — це лірична пісня. Але необмежений розмір віршу дає більші можливості творові, і через те в другій частині „наґа-ута“ має епічний характер, що наближається до баляд („моноґатарі-ута“).

З усіх перелічених форм, коли простежити за антологіями VIII — XII сторіччя, найбільше місце займає „танка“. Наприклад, серед 4.496 віршів в антології „Манйосю“ — 4.173 припадає на „танка“, „наґа-ута“ має 262, „седока“ — 61. 200 років по тому виходить нова антологія „Кокінвакасю“ (X століття), тут маємо збільшення кількости „танка“ й зменшення інших форм. Наприкладі на 1.000 віршів збірника „танка“ маємо 1.109, „наґа-ута“ — 5, „седока“ — 4, і того ж віку виходить лірична повість „Ісе моноґатарі“, де вже цілковито панує „танка“, „Ката-ута“, „бусоку но тай“, „седока“ — були короткий час на арені японської поезії і вийшли з ужитку. На зміну від-

жилим формам виступають інші. Хоч „танка“ й не поступилася своїм місцем у наступну епоху Камакура, ні пізніше не втратила свого значення, але нове суспільство виступає з новими уподобаннями і творить нові форми. У „танка“ за своє існування виробився свій стиль, свої способи й закони писання. Форма почала кам'яніти, і писання „танка“ зводилось до вдалого оперування тим умовним стилем, що вже набув авреолі клясичности. Рядок 5-7 незмінно продовжує існувати, а до змісту й способів просякають нові, досі незнані, нотки; вноситься нове, що раніше не мало права бути в поезії. У поезію починає вливатися потік нових слів, зворотів із повсякденного життя, у творах фігурують уже „низькі“ шари людности, що їх раніше так старанно обминали поети.

До новішого типу належить стиль „хокку“. Як це згадувалось вище, перші три рядки „танка“ стали мати самостійне існування. Форма „хокку“ ще стисліша

за „танка“ і через цю стислість і максимальне обмеження автора кількістю складів — ще випукліша й виразніша. Відсутність, так би мовити, „фону“, що має „танка“ в своїх перших трьох рядках для двох останніх, надає особливої виразности і насичености образам „хокку“. Кожна „хокку“ являє собою цілком закінчений малюнок, що, як із фонетичного, так і графічного боку,—беручи на увагу ідеографічне письмо, — справляє певне враження.

На гілці сухій
Крук зупинився.
Осінній захід.

Це є дослівний відрядковий переклад. Тут ми маємо просто один із найулюбленіших малюнків японців, себто фон кольором осіннього заходу і на ньому — чорні силюети гілки та крука. І цей малюнок автор вдало передає віршем. Але не завжди „хокку“ передає статично природу. Змістом „хокку“ буває дуже різноманітне.

Дні холодніші,
Дощику дрібного згук,
Самота вночі.
. . . .

...Піймав злодія,
Глянув — і в ньому впізнав
Свою дитину.
. . . .

...Ставок порослий...
На крижаній поверхні
Вечірня роса.
. . . .

...В крамницях квітів
Пора гасити світло.
Ллє весняний дощ.

Щодо техніки складання віршу, то японці широко практикували вживання готових образів, готових фраз із потрібною кількістю складів. Одна з таких прикрас—„макура котоба“ (подушка-слово, речення). Вони являють собою щось подібне до епітетів, як от „ясне сонечко“, „ясний місяць“. Іноді пояснити такі слова не можна буває, бо часто-густо вони не відповідають дійсності, а відшукати їхнє

походження не завжди вдається, бо вони походять із далекої старовини.

Сильних і швидких[1]
Богів вік чи чувано.
Ріка Тацура
Чудовими смугами
Пурпуру води вкрила.

В даному разі перший рядок складається вже з готової фрази з потрібною кількістю складів, являє собою „макура котоба“ і в даному разі відповідає й змістові. Іноді трапляються досить курйозні речі: епітет-макура котоба — „китові лови“ — можна якось асоціювати з морем, але автор прикладає цього епітета до внутрішнього Японського моря Омі, де ніколи не було китів. Таке саме вживання „макура котоба“ і приточування до нього змісту маємо, коли епітет „Одягнена великими рослинами“ прикладають до скелі, але інколи автори приточують не до скелі, а до провінції

[1] Дослівно — сила, швидкість, міць.

Івама, через те що перший склад цього йменння Iwa теж визначає скелю. Такий випадок можна розглядати ще як гру слів, часто подибувану в японській поезії, що не надається до перекладу іншою мовою. В усякому разі „макура котоба“ досить зручна річ для поетів, особливо, коли взяти на увагу те, що з таких готових образів упорядковані словники, що з них користуються складаючи вірші. На окрасу своїх віршів японці вводили так звані „юкарі котоба“, себто слова-злучники, або як їх іще назвав Чемберлен pivot words, слова, що крутяться.

Поезія клясичного періоду доволі обережно користувалася з цих слів, вважаючи на сумнівну якість таких віршів і зворотів, але пізніше, в XIV віці, за часів розквіту поетичної драми „Но“, вживання „юкарі котоба“ не знало меж.

Зміст цих „юкарі котоба“ полягає в тому, що слово, розподілене на дві частини, переноситься на другий рядок, де має вже самостійне значення й дає початок

новому рядкові. Щось подібне ми маємо в П. Тичини:

Великодній дощ
тротуаром шов-
  ковая зелена
ярилась з-під землі...
. . . .
...Аж тут враз! враз!
похід робітни-
  чий же червоніший,
празник, як цей май?[1]

Японська мова багата на гомоніми і це дає можливість широко практикувати гру слів. Наприклад, у ліричній повісті початку X століття „Ісе моноґатарі“ із 126 епізодів, що з них скомбіновано повість, четвертина складається з епізодів, що виключно побудовані на грі слів. Часто трапляється, що твір, збудований на грі слів, має два різні змісти і лише читаючи текст, писаний гієрогліфами, можна добрати справжнього змісту, як от:

[1] П. *Тичина.* „Вулиця Кузнечна“.

Ось бачу я того,
Хто, як рибалка в морі,
І здається і почастує
Мене морською тарвою[1].

слова: рибалка — черниця; море — огида до світу; морська трава — побачення око,—звучать у японській мові однаково Через те на перший погляд такий безвинний вірш надісланий особі, що відійшла від світу, постриглась у черниці, але все ж пак не кидала зв'язку із світом і цікавилась ним, набирає іншого змісту, коли підставити інші слова, як от:

Ось бачу я ту,
Хто, як черниця,
До світу має огиду
І здається і почастує (подарить)
Мене побаченням (або подарить
поглядом).

Ця особливість мови, де на один звук припадає багато образів, дає можливість

---

[2] „Ісе моноґатарі", епізод 103.

підібрати слова, щоб утворити алітерацію у вірші, що помагає авторові висловити й передати свій настрій.

У збірнику „Манйосю“ можна зустріти вірші з багатою алітерацією, як наприклад вірші:

ashib iki no
yamadori no wo no
shidari wo no
naganagashi yo wo
hitori kamo nen[1]

Февдальну поезію доби розквіту творили здебільшого не окремі видатні поети. Антології тих часів зібрані з творів різних іноді навіть невідомих авторів. Складання цих коротеньких віршів було таке поширене, що кожен, хто хотів зійти за освічену людину, щоб мати доступ до двору, повинен був знатися на способах складання „танка“. Це вміння сполучалось із званням якогось аристократа, як

[1] Переклад на стор. 60.

у наступну епоху Камакура не можна було уявити самурая, що не вмів би володіти мечем. Відповісти ж зразу накинуте слово віршем було за тих часів кращим показником освічености й ознакою „гарного тону“. Щороку при дворі влаштовувалися поетичні турніри, де виявляло свою поетичну здібність панство. На таких турнірах часто давалися певні завдання, що їх треба було виконати поетичною формою. На одному з турнірів було завдання скласти вірша, що вмістив би в собі поняття геометричних фігур: чотирикутника, трикутника кола. Один із присутніх склав такого вірша:

Відірвавши ріжок (ріг—трикутник)
У москітної сітки,
Крізь нього побачив (крізь
чотирикутнє вічко)
Повний місяць (коло).

Завдання виконано. Ріг москітної сітки — трикутник, вічко сітки, крізь яке він

дивився, — чотирикутник і, нарешті, повний місяць – коло. Можна провести аналогію поміж японською поезією VIII — XII віків і французькою придвірною поезією часів Франциска II та його сестри Марґаріги Наварської XVI ст., де поезія теж процвітала тепличною квіткою, була витончена, рафінована і не йшла, за межі кіл панівної кляси, і де теж лише той, хто вмів написати веселе оповідання, мадриґал, сонет, або епіграму, міг сподіватися на приймання при дворі. Певну паралелю можна провести й між французьким мадриґалом та японською „танка“, де теж можна бачити, як у „танка“, невеликий розмір (сім або п'ять стоп), широко вживану гру слів та випещену форму.

Видатні фігури в японській февдальній поезії є Пакі но мото Хітомаро (народився 662 р.) та Ямабе но Акахіто (724 — 748 — розквіт діяльности). І той і другий були при дворі, а через те й творчість їхня співзвучна дворовій поезії.

Між творами одного й другого є багато схожого. В своїм напрямку Хітомаро був виразник суб'єктивної лірики, виспівуючи власні переживання, радощі й горе людського життя (звісно він не опускався нижче від того кола, де він перебував). Акахіто в більшій мірі був виразник об'єктивної лірики, виспівуючи природу.

Зовсім відмінний своїм характером творів від згаданих двох є Яма, но не Окура, що так би мовити, був новатором за тих часів у японській поезії. Змістом своїх творів він хотів вийти за межі тих клясичних тем, що почали кам'яніти, беручи сюжети з життя нижчих верств народу, не соромився вживати й тих слів і фраз, що до нього не застосовували в поезії, а саме — звичайні повсякденні слова. За такі порушення літературної догми в своїх творах він мав багато нападків.

Дальші поети другої половини IX століття. — Арівара Наріхіра, Оно но

Коматі,— початку X століття — Цюракі Сарумару й інші—мало що внесли відмінного від наведених вище трьох.

Великий вклад до японської поезії зробили жінки (придвірні дами). Це обумовлювалось тим, що етика того часу вважала за негідне для чоловіка писати вірші рідною мовою, бо їм личило писати лише хінською, як клясичною, і тим же міг би він виявити й своє знання клясичної культури Хіни. Жінці Мурасакі Сікібу належить і відомий роман „Ґендзі моноґатарі", що властиво є денник придвірної дами, де вона описує любовні пригоди принца. Повість ця відзначається гарним стилем, любовним замилуванням у природі, детальним до дрібниць описом двору, його життя, що й досі має багатий матеріял для вивчення придвірного побуту початку X століття. Денники, що провадили придвірні дами або особи, що належали до двору, відограли значну ролю у японській літературі. У таких денниках прозу

завжди прикрашалося віршами („танка“), а в деяких випадках проза була просто коментарем до віршу. От такі денники й спричинилися до появи різних „Моноґатарі“ (повісті, романи) і далі вже перейшли в романи, як роман XI століття „Ейґа моноґатарі“, що цілком уложений був із денників. Опріч „Ґендзі моноґатарі“ на почàток X століття припадає лірична повість „Ісе моноґатарі“. Назву цю повість має від пригод принцеси, жриці храму в Ісе. За автора повісті вважають поета Арівара Наріхіра але авторство це досить сумнівне, скоріше приписання цього твору Наріхіра йде з традиції. З першого погляду ця повість справляє враження не одного цілого, а комбінації окремих уривків, бо кожен уривок являє собою вже цілком завершений твір. Але уважніше дослідження повісті виявляє зв’язок між всіма епізодами й дає змогу простежити й упізнати героя від початку твору й до кінця. Кожен епізод, з яких складається повість, розподіля-

ється на дві частини: проза й вірш („танка“). Перший рядок прози кожного епізоду починається зі слів: Mukashi otoko —„колись кавалер“[1] або „дама“ і далі вже йде виклад дії. Ось форма прози, що супроводять „танка“: колись „кавалер відвідав місце, де проходжувались принци по берегу річки Тацу“ і далі вже — „танка“ (див. стор. 40). Зміст вступу варіюється, але форма незмінна. Ось такий початок і надає самостійности кожному епізодові. І, закінчуючи епізод, знову дається, але не обов'язково, рядок прози, що дає повне закінчення.

Здебільшого це буває як висновок: „так сказав він тому, що в неї були й інші кавалери“. Або: „так він склав і віршів ніхто більше не складав“ („Ісе моноґатарі“ 67 епізод).

У змісті певну паралелю можна провести між „Ісе“ і „Ґендзі“ моноґатарі:

[1] Термін „кавалер“ уживаю за Конрадом. Дослівно otoko визначає: чоловік, син, барон. В даному разі більше підходить як кавалер.

як там, так і тут основна тема — любовні пригоди.

Творів окремих письменників тоді не видавали, винятки рідко траплялися („Ісе“, „Ґендзі“). Здебільшого з творів складали антології. Деякі родини складали збірники як із своїх творів, так і з творів інших поетів. Ось із такої збірки родини Отомо і повстала у VIII столітті антологія „Манйосю“ (збірник багатьох поколінь). Цей збірник містить твори з V — VIII віків. Більшість творів у „Манйосю“ — чиста лірика; епічних творів дуже мало і далі вони не мали розвитку. І друга антологія X століття так само утворрилася з родинної збірки. Це є „Кокінвакасю“ (збірка старовинних та нових пісень). Ці дві антології були для поетів взірцем творів, що на них молоді поети вчилися й наслідували їхні взірці. Усяке відбігання од цих зразків, внесення свого чогось нового або навіть слів із розмовної мови осуджувала поетична етика того часу.

Такі антології та ще поетичні словники мусіли живити творчу думку поетів.

Із творів, уміщених в антології „Манйосю“, варто відзначити казку з лірично-елегійним офарбленням: „Рибалка Урасіма“. Між іншим, ідея вічности в цій казці схожа з такою ж ідеєю слов'янських казок, як от польська казка: „O królewnie Cud-dziewicy, królewiczu junaku, i o maczudze niewidce samobijce“.

Казка являє собою „наґа-ута“ (довга пісня) з обов'язковим додатком на кінці „танка“, що являє в даному разі мораль. Казка про рибалку Урасіма є одна з найпопулярніших казок навіть до останнього часу. 1928 року на виставці в Харкові дитячої японської книжки фігурувало декілька видань цієї книги.

Февдальна література періодів Нара та Хейян пройшла в своєму розвитку три стадії, властиві літературі кожної кляси. В першій стадії зміст панує над формою. Ми маємо такі японські твори

як „Кодзікі“ та „Ніхонґі“, де провідна думка є довести законність імператорської абсолютної влади й доцільність нових порядків, запозичених у Хіні, що відповідали державному устроєві в Японії. Зміст цих творів стає свого часу за ідеологічну зброю для кляси-переможця й догмою для наступних поколінь. Коли період загостреної боротьби минув і аристократія зажила спокійно, розкошуючи при дворі мікада, література панівної верстви, що не тільки служила переможцям, а переможці сами й творили цю літературу, набрала високорозвинених форм, виробила свій стиль, де моменти формальні й змістові гармонійно поєдналися.

Настає так звана „золота“, клясична доба японського мистецтва, що кілька століть стає за неперейдений взірець для нащадків, і це пояснюється тими соціяльно-економічними причинами, що мали місце в дальшому державному житті Японії.

Врешті, японська аристократія пережила сама себе, ослабла, втратила силу, а з нею і владу. Аристократи, замість політики, живуть тепер політиканством, задовольняються не з фактичної влади, а з номінальних титулів. В літературі шукають лише насолоди, за зміст беруть сексуальні теми та замилування в природі, форму ж удосконалюють та доводять до віртуозности, надзвичайної естетичної вишуканости. Зникають поетичні форми: „наґа-ута“, „седока“, панує „танка“, що лише передає чистий імпресіоністичний настрій. Врешті й форми набирають значення канону й передаються з роду в рід (наприклад, „танка“, що дожила до наших днів). Після буржуазної революції 1868 року створилися відповідні спрятливі умови для життя аристократії при дворі. Між іншим мікадо Мутсу-хіто теж гострив своє перо, пишучи „танка“. Це почасти нагадує розквіт так званої клясичної літератури у Франції за часів Людовіка XIV.

Одначе цей тимчасовий розквіт був штучний. У житті все ж всевладно панує буржуазія, великі тресті Міцубісі та Міцуї. Твориться буржуазна література, широко позичаючи зміст і форму з літератур Европи та Америки й усуваючи старі февдальні традиції. Разом з тим на величезних фабриках та заводах зростає армія пролетаріяту, що, все більш усвідомлюючи своє клясове становище, стає на чолі трудящих мас Японії. Ці маси створюють нову пролетарську літературу вже як свою власну клясову літературу, а не позичення аристократичної „танка", як це траплялось за давніших часів.

О. Кремена

ТАНКА

Ти давно пішов
І не повернувся ще.
Шукати в горах?
Чи назустріч виходить?
Або знов ждати. ждати.

Iwa no hime.
Збірка „Manyoshu“, VIII вік.

Коли, як лотос
У затоці Кусака,—
Лотоса квітка,—
Розквітає людина,
Як же не заздрить мені [1].

Невідомого автора, V вік

Тихо йде вгору
Гірський фазан; і як хвіст,
Хвіст, що спада,
Ніч без краю невже
Проведу самотою?

Kakinomoto no Hitomaro, VIII вік.
Збірка „Manyoshu", VIII вік.

На берег Таґо
Виходжу подивитись:
Біліє лише
Фудзі верхів'я, і сніг
Ввесь час іде без кінця.

Yamabe no Akahito, VII вік

Ґірське село.
Тут узимку сумно так.
Ще більш самітно,
Коли згадать, що зникли
І погляди і трави.

Minomoto no Muneyuki
Ason, IX вік.

Кольори квітів
Никнуть навіть безслідно,
Так надаремно.
В світі старію і я,
Вперті думки без кінця.

Ono no Komachi, IX вік.

Коли б у світі
Минущих квітів вишні
Не було зовсім —
Весною наше серце
Веселе було б завжди.

Ariwara Narihira, IX вік
Збірка „Kokinshu", X вік

У Суміноє
Змивають берег хвилі.
І навіть вночі
У сні, проходячи шлях,
Людського ока біжу [2].

Fujiwara no Toshiyuki, IX вік.
Збірка „Kokinshu“, X вік.

Трави й дерева
Вже змінили свій колір.
Дарма. Квітів, хвиль
Неосяжного моря,
Осени не змінити.

„Kokinshu", X вік.

Як ніч надійде,
У затишку дерева
Ночівлю зроблю.
І сю ніч квіти вишні
За господаря стануть (мені).

Taira no Tadanori, X вік.

Коли дізнаюсь,
Що скоро старість прийде,
Замкнувши двері,
Скажу: „його немає“
І не зустріну її [4].

Невідомого автора.
Збірка „Kokinshu“, X вік.

Ховаю смуток,
І лише мені колір
Викрива любов.
„Про що так сумує він?“
Навіть люди питають.

Taira no Kanemori, X вік.

На гілку сливи
Прилетів соловейко.
І хоч про весну
Пісні співає, але...
Сніг все йде без кінця.

Збірка „Kokinshu“, I, 5, X вік.

Ти, гора Фудзі,
Що не знає змін часу.
Яка ж це пора,
Що, як плями оленя,
Сніг укриває тебе.

„Ise monogatari", епізод 8, X вік.

Вночі чекати
І чути дзвін, що каже
Про плинність часу,
Чи це не те ж, як півень
Розлуку сповіщає? [5]

„Ise monogatari“, X вік.

К краю Сінано
Із верхів'я Осама
Димок повстає.
Чи не гнівають його
Чужих людей погляди?

„Ise monogatari", епізод 8, X вік.

Вітер низовий
Весни переможної
Навіть і льоду
Не порозтоплював ще
І співів соловейка[6].

Shitago, X вік.

За моїм домом
Соловейко сумує,
Жалісно співа,
Що у садку пустіє
І квіти облітають.

Канемоrі, X вік.

Улітку вночі
Ще не встигне стемніти —
Знову світає.
Це десь поза хмарою
Може місяць сховався?

Kiyowara no Fukayabu, XI — XII вік.

Соловейкові
Співи вже чути,
А ще від снігу
Біліють гілки сосни
На горі Осака. [7]

Daijo-tenno,
Збірка „Shinkokinshu“, XI—XII вік.

Квіти на сливі
Ароматні, рожеві,
Щойно розцвіли.
А сьогодні уранці
Випав білесенький сніг.

Збірка „Shinkokinshu“, XII вік.

Моя хатинка
У сосновому гаї.
Тут близько море.
Верхів'я Фудзі-гори
Я бачу з вікон своїх.

Ota Dokan, XIII вік.

Хототоґісу[8]
Щойно закувала.
Туди подививсь —
Там на ранковій зорі
Блідого місяця тінь...

Go-tokudaiji

Серце Ямато[9]
Островів розкиданих
Узнати схочеш—
Це ранкові пахощі
В горах вишневих квітів.

Norinaga.

Струмком, що із гір
Вітер пригнав і зробив
Гатку з листочків
Червоного клену,
Що вир їх кинув набік.

Harumichi no Tsuraki.

Лише для тебе
На весні у поле йду
По перші квіти,
А на мої рукава
Падає сніг без кінця.

Koko Теппо.

ПРИМІТКИ

1. Імператор Юряку, зустрівшись із однією дівчиною, покохав її і дав обіцянку незабаром повернутися, але обіцянки не виконав. Вона, чекаючи на нього, зостарілась і, прийшовши до нього в палац, склала таку „танка“.

2. У даному разі маємо приклад того, що складачі „танка“ в багатьох випадках віддавали більше уваги зовнішній формі, усяким прикрасам та вдалому оперуванню гомонімами, ніж змістові. Через це ми маємо вірш бездоганний з боку техніки і майже позбавлений змісту. Вірш цей побудований виключно на гомонімі: yoru — ніч і yoru — наближатися.

3. Під час війни між Таїра та Мінамото одному з полководців — Таїра но Таданорі—довелось заночувати під деревом. І з цієї нагоди він склав таку „танка“.

4. У японській поезії дуже рідко можна зустріти, щоб природі або надприродним силам надавали людських рис. Ця „танка“ цікава тим, що являє ухил від японської поетичної традиції.

5. На таку тему можна зустріти багато віршів. Крик півня означає кінець ночі, а разом з тим і те, що закоханим, які вийшли на побачення, треба розлучатися.

6. Щоб мати уявлення про те, за що цінували вірш, треба порівняти вірші на сторінках 74 і 75, написані на одну тему. Ці два вірші були складені на однім із поетичних турнірів X століття. Другий вірш був засуджений через те, що „квіти, які обсипаються, тут не до речі“. Перший же вірш виграє на техніці, цебто слово „розтоплювати“ є тим словом, що зв'язує вірш і в однаковій мірі стосується і до льоду і до співів, де між одним і другим утворюється взаємний зв'язок. Перекладаючи, ми намагались передати як синтаксичну, так і змістову взаємозалежність четвертого рядка з першою і з другою частиною віршу.

7. У XIII віці виходить збірник „Сінкокінсю“ (новий збірник старих пісень). Як і сама назва показує те, це є старі пісні (вірніше старі мотиви), але в новій формі. В цій книжці подано кілька перекладів із „Кокінсю“ та „Сінкокінсю“, де можна помітити переспіви тих самих мотивів.

8. Птиця, подібна до нашої зозулі.

9. Ямато — старовинний японський край, де тепер за цією назвою маємо провінцію. Назва ця потім поширилась і на всю країну. Так знали Японію і її сусіди хінці, згадуючи її в своїх літописах ще в II віці до нашої ери. Пізніше, коли за країною прищепилось ім'я Ніппон, або Ніхон, назву Ямато можна зустріти лише в поезії. В данім разі мова мовиться не за провінцію Ямато, а за всю Японію.



БІБЛІОГРАФІЯ

„**Kokin-wakashu**“ (антологія X віку). Вид. „Meiji Shooin“. Tokyo, ред. Канеко.

„**Manyoshu**“ (антологія VIII віку). Вид. „Meiji Shooin“. Tokyo, ред. Канеко.

„**Исе моногатари**“. Перевод Конрада, изд. „Всемирная литература“, ГИЗ, 1926 г.

Песни Ямато. Перевод Глузкиной, изд. ВОКС, Ленинград, 1926.

С. Елисеев. Японская литература, „Литература, востока“, вып. II, ГИЗ, Ленинград, 1920 г.

Конрада. Японская литература. Изд. Института восточных языков, 1927 г.

K. Florenz. Geschichte der Japanischen Litteratur, Leipzig, 1906.

F. Schmidt, A. Erman, C. Bezold, Gunkel, K. Florenz. Die Orientalische Litteratur. Berlin und Leipzig. Verlag von Teubner, 1906.

Adler-Revon. Japanische Litteratur, Geschichte und Auswahl von den Anfangen bis zur neusten Zeit. Frankfurt am Main.

Aston. A History of the Japanese literature, London, 1907.

ВИХОДЯТЬ НА ПРОТЯЗІ 1931 р.

1. **Айні.** Адіне, повість про бідняка-таджика.
   Пер. з таджикської Є. Ребрика.
2. **Амін Рейхані.** Революція та інші твори.
   Пер. з арабської А. Ковалівського.
3. **Сейф-Еддін.** Оповідання.
   Пер. з турецької В. Дубровського.
4. **Джемальзаде.** Новелі („Що було й чого не було“):
   Пер. з перської Б. Нікітін та М. Фурсенко.
5. Японська лірика февдальної доби.
   Пер. з японської О. Кремена.

ВИЙДУТЬ НА ПОЧАТКУ 1932 року

6. „Без чадри“ (з творів новоарабських письменниць).
   Пер. з арабської А. Ковалівського.
7. **Якуб Кадрі.** Нур Баба, роман.
   Пер. з турецької В. Дубровського.
8. Щоденник мандрівника.
   Пер. з перської Є. Ребрика.
9. Антологія маріюпільської грецької поезії.
   Пер. з грецької К. Костан.
10. Японська пролетарська поезія.
    Пер. з японської О. Кремена.
11. й 12. Антологія індійської поезії.
    Пер. з мов санкритської, палі, бенґалі проф. П. Ріттера.

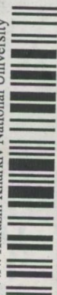
Загальна редакція А. Ковалівського.

音遊家クレメナ

日本古代風歌曲

ハリキフ

ウクライーナノ發行所ルフ



80